

регрессом» (Николай, 21 год, христианин). Стремительное развитие приходов Русской православной церкви в России дает основание полагать, что таких верующих студентов будет с каждым годом становиться все больше и больше, потому как духовно-просветительская деятельность Церкви не сводится лишь к религиозным собраниям, но также включает в себя социализацию и досуг близких по духу молодых людей.

Мы не агитируем за фанатичное обращение в религиозную деятельность, мы просто предлагаем взглянуть на проблему с другого ракурса – возможно, что все экономические катаклизмы – это лишь тонкий намек на то, что пришло время подумать нам и о душе – «ни хлебом единым жив человек», как было сказано в Библии давным-давно. И срок годности этой мудрости, кажется, еще не истек.

Примечания

1. «Православие и мир» [Электронный ресурс] – Электрон.дан. – М., 2009. – Режим доступа: http://www.pravmir.ru/article_3796.html , свободный. – Загл.с экрана.

2. *Горишков М. К., Шереги Ф. Э.* Молодежь России: социологический портрет. М., 2010.

3. *Curtis J., Baer D.* Nations of Joiners: Explaining Voluntary Association Membership in Democratic Societies //American Sociological Review, 2001. Vol. 66.

А. Е. Чужкова

г. Томск,

Томский государственный университет

ИСКУССТВО КИНО В ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКЕ РОМАНА ИНГАРДЕНА

Вся эстетическая система Романа Ингардена литературоцентрична и опирается на категории, выведенные в первую очередь из анализа литературного текста. Другие виды искусства автор в работе «Литературное произведение искусства» оценивает с точки зрения их отношения к литературе. В эстетике Ингардена каждый вид искусства имеет, согласно своей природе, определенную структуру: последовательность фаз (диахроническое членение) и множество слоев (синхроническая структура), имеющих

иерархическую систему. Полифония эстетических качеств произведения искусства тем богаче, чем большим количеством слоев оно обладает. Так в литературе автор выделяет четыре слоя, в музыке один, в исторической живописи три, а в портретной – два слоя. В «Исследованиях по эстетике» [1. С. 24] он выделяет такие слои литературного произведения: а) языково-звуковое образование, в первую очередь звучание слова; б) значение слова или смысл какой-либо высшей языковой единицы, прежде всего предложения; в) то, о чем говорится в произведении, предмет, изображенный в нем или в отдельной его части; г) тот или иной вид, в котором зримо предстает нам соответствующий предмет изображения.

В «Эстетике» много внимания автор уделяет онтологии произведения искусства. Рассматривая его как интенциональную структуру, философ приходит к выводу, что значима лишь сущность произведения, его идеальное бытие. Исходя из этого, художественные ценности в произведении искусства – только средства актуализации ценностей эстетических. Поэтому воплощение художественного замысла аксиологически вторично. Реальность же объекта, изображенного в произведении искусства, не является необходимой для процесса эстетического переживания, как пишет феноменолог [1. С. 116]. Т.к. явное предпочтение отдается автором субъективной конкретизации, а не произведению, то автоматически сводится на нет художественный метод реализма, предполагающий объективное отражение действительности. «Вопрос о том, может ли верное воспроизведение реальных предметов быть достаточным условием художественной (эстетической) ценности картины (произведения изобразительного искусства), не поднимается. И то и другое нам кажется в высшей степени сомнительным» [1. С. 344]. При этом автор указывает, что стремление к копии является чуть ли не противоречащим искусству, ведь даже натуралистической живописи присуща декоративность. Как же тогда относиться к такому виду искусства как кинематограф, который не может отделаться от реалистичности изображения? Жизнь дающим этому искусству материалом является осязаемая и видимая предметность.

Кинематограф в данном ключе рассматривается исследователем как противоположность литературному произведению: немой, он абсолютно чужд какому бы то ни было тексту, любой информации, которая может быть записана. Кроме того, автор обделил кино цветом, считая, что черно-белое изображение ценно эстетически само

по себе. В фильме (подчеркнем еще раз, что автор рассматривает немое черно-белое кино) отсутствуют первые два литературных слоя – то, что связано непосредственно со словом: его звучание и значение. Слой значений подменяется избирательно-предметным слоем содержания. Таким образом, в кино единственный «строительный» материал – это слой воспроизведенных изображаемых предметов, явленных посредством видов. Предметный слой исполняет свою конституирующую функцию появлением соответствующих объектов на экране. По мысли Р. Ингардена, это ведет к специфическим техническим трудностям и потребности в специальных художественных средствах, если речь заходит не только о предметном, но и психическом бытии героев. Внутренний мир не может быть представлен лишь телом и формами поведения действующего лица. В таком случае режиссеру приходится исходить в первую очередь из эстетической и декоративной релевантности изображаемого, а во вторую – из соответствующих объектов. Т.е. вопрос «как показать?» пресвалирует над «что показать?». Предметность обесценивается в пользу психического мира, бестелесного, так называемой сущности. Материя подстраивается под невидимое, изменяя себя, предавая свою естественную наружность. Автор не верит в реальность экранных образов. По Ингардену люди и вещи на экране даны нам квази-перцептуально, они и все наши переживания, их касаемые, имеют основу в объектах реального мира. Экранные же образы – лишь посредник между миром объективным и зрителем, бесплотный двойник, тень действительности. Они выступают только как габитус реальности. Восприятие фильма в контексте эстетики Ингардена можно интерпретировать как процесс гуссерлевского «конституирования», которое одновременно предполагает существование предмета и создает его. Онтологически несамостоятельные, кинематографические объекты являются чисто интенциональными, они должны быть интерпретированы соответствующими субъективными операциями как явления реальных вещей. В художественном фильме снятая реальность не является самой собой, она исполняет функцию собственной репрезентации, играет роль. Все предметы в кино – «вещи-актёры», представленные в приукрашенном свете, в особой, как бы противоестественной им выразительности.

Казалось бы, Ингарден окончательно разоблачил экранную реальность, признав ее недостоверной, чисто декоративной,

неспособной на искренность предметного мира. Однако философ признает, что, как и литературное произведение, фильм может быть информационным или научным источником. Например, в документалистике настоящие вещи не играют роль, а предстают в подлинном обличии. Они сняты в их простом существовании и эквивалентны самим себе. Чисто интенциональные объекты, изображенные кинематографически реконституированными видами, сейчас, напротив, выполняют функции репродукции и репрезентации для того, чтобы дать нам почти в перцептуальной манере вещи и события, однажды заснятые. Таким образом, Ингарден реабилитирует фильм, признает его достоверность, или, по крайней мере, потенцию к достоверности. Ведь так сложно бывает прочертить грань между игровым и неигровым кино.

Лишив фильм двух эстетических слоев, Ингарден тем самым лишает его и художественной глубины, разнообразия эстетических ценностей. Отношение его к кинематографу представляется несколько пренебрежительным, как к «недолитературе». Художественная выразительность фильма диктуется предметностью, закована в ее рамки, так что фильм навсегда оказывается обремененным физикой и не может абстрагироваться от вещного мира, уйти в сферу сущностей. Такое положение вещей претит эссенциальному подходу феноменологической эстетики. Эстетика от феноменологии в целом мало обращала внимания на кинематограф. «Статика феноменологии, где единственно возможное движение – это соединение в последовательность редукционистских жестов, приводящее к центру – нередуцируемому опыту бытия-в-мире, вступает в конфликт с кинематографом именно потому, что кинематографическое движение не имеет закреплённости в мире феноменов» [2. С. 17] – пишет О. Аронсон. Аналогичный тон эстетических размышлений поддерживают и сам отец-основатель феноменологии Гуссерль, и Мориц Гайгер, Николай Гартман, в какой-то мере и Микель Дюфрен, который считает идеалом для искусства нефигуративную живопись, а главной задачей формы – нейтрализацию сходства с миром.

Задумчивость в список добродетелей кинематографа внесла французская феноменология, главным образом, Морис Мерло-Понти. Именно этот автор увидел в фильме со всей его интендированностью в мир и беспристрастностью, сознание, брошенное в мир. Философия и кинематограф, утверждает он, «имеют общий способ бытия» [3].

Именно у Мерло-Понти стоит искать основу феноменологически ориентированной теории кино, которая реабилитирует физическую реальность, подчеркивая достоинства объективного метода фильма.

Примечания

1. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике – М.: Издательство иностранной литературы, 1962 – 572 с.

2. *Делёз Жиль* Кино. Кино 1 образ-движение. Кино 2 образ-время//Перевод с французского Б. Скуратов, Научная редакция и вступительная статья О. Аронсон Издательство «Ад Маргинем», 2004 – 624 с.

3. *Мерло-Понти М.* Кино и новая психология (пер. М.Б. Ямпольского): [электронный ресурс]: URL: <http://www.psychology.ru/library/00038.shtml> (Дата обращения: 10.02.2011).

А. В. Шуталева

к. ф. н.

УрГУ им. А. М. Горького

КАРТИНА МИРА И НАУЧНЫЕ ОНТОЛОГИИ

Таковыми отечественными исследователями в области истории и философии науки, как В. С. Степин и Л. Ф. Кузнецова в работе «Научная картина мира в культуре техногенной цивилизации» отмечается, что термин «картина мира» применяется не только для обозначения мировоззрения, но и в более узком смысле – тогда, когда речь заходит о научных онтологиях, т.е. тех представлениях о мире, которые являются особым типом научного теоретического знания. В связи с этим необходимо отметить, что в работах М. Планка и А. Эйнштейна присутствуют идеи, согласно которым научная картина мира любой науки имеет, с одной стороны, конкретный характер, поскольку она определена предметом конкретной науки, однако с другой стороны, научная картина относительна, в силу исторически приближенного, относительного характера самого процесса человеческого познания. Поэтому построение ее в окончательном, завершенном виде становится недостижимой целью. В этом же значении научная картина мира определяется В. С. Степиным и Л. Ф. Кузнецовой как специфическая форма систематизации научного знания, задающая видение предметного